

## RESENHA

ALZUGUIR, Rodrigo. **Rio de Janeiro: Álbum Pitoresco-Musical**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

Lucas Taoni<sup>1</sup>

Patrocinado pela Fundação Nacional das Artes e pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, o livro “Rio de Janeiro: Álbum Pitoresco-Musical” de Rodrigo Alzuguir<sup>2</sup>, por intermédio da pesquisa documental e literatura histórica, fez denotar da cidade seu elemento musical, indispensável no exercício da composição. Para os leitores de primeira viagem, a edição chamará muita atenção, uma vez que o livro foi construído de acordo com a sua história e, por isso, está disposto em duas partes que começam cada uma de um lado, e encontram-se no meio do encarte, no formato duplo-espelhado. A primeira parte é a recuperação do autêntico *Álbum Pitoresco-Musical* de 1856, antecedida por sete capítulos de Alzuguir sobre tendências cariocas, urbanas e musicais. Já na segunda parte, há um outro *Álbum*, inspirado no precursor do século XIX, mas contemporâneo, com compositores e intérpretes que mantêm com o Rio de Janeiro relações topofílicas<sup>3</sup>

A metade que remete ao antigo *Álbum* de 1856 convida os leitores para uma experiência de imersão, na vida privada e cultural do Rio de

---

<sup>1</sup> Mestrado em História (Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho).

<sup>2</sup> Autor também da premiada biografia (2º lugar na categoria de Biografias do Prêmio Jabuti - 2014): ALZUGUIR, Rodrigo. *Wilson Batista: O samba foi sua glória*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

<sup>3</sup> A palavra “topofilia” é um neologismo, útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material, estes diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão. (TUAN, 1975, página 136).

Janeiro. Assim, inicia-se o Capítulo 1, *Um sarau*, em crônica que expõe uma anedótica, porém típica, confraternização da alta sociedade e da burguesia carioca em salão dançante, ao som do piano, iluminação à gás, burburinho da juventude, namoricos modestos, bulício dos sapatos e dos tamancos castigando o verniz do assoalho amadeirado. Estilo reinante nos salões da época: a polca. A crônica de Alzuguir, aliás, foi inspirada e recontada a partir da música “Tome Polca!” dos compositores José Maria de Abreu e Luiz Peixoto, interpretados pela cantora Marlene um século depois (ALZUGUIR, 2014: página 4). Da evidente importância um itinerário espaço-temporal é um gênero musical de compasso binário e andamento vivo, com acompanhamento rítmico-harmônico colocado nos contratempos. Inquieta, logo se espalhou pelos salões da Europa. Nos anos 1840, atravessou o oceano e chegou às Américas (ALZUGUIR, 2014: página 4).

José Miguel Wisnik, sobre isso: entre o *ragtime* e o *rock ´n roll* tudo é polca!<sup>4</sup> A polca, por assim dizer, é o protótipo de todos os gênero e ritmos dançantes que no Brasil iriam se capilarizar entre as últimas fases do II Reinado e durante o século XX, dos quais o samba é herdeiro e o representante proeminente, atrelado aos símbolos da identidade nacional<sup>5</sup>. A polca inaugurou definitivamente o mercado da música para danças, absorvido mais tarde pela indústria cultural, acompanhando intimamente as implicações da formação da sociedade de massas, mais nítida nas capitais do país, acirrando a disputa por espaços que havia

---

<sup>4</sup> WISNIK, José Miguel. *Sem Receita: Ensaios e Canções*. São Paulo: PubliFolha, 2004, p. 31.

<sup>5</sup> Sobre tal questão: CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo: Annabulme, 2004.

entre a música de concerto e a música popular, uma vez que os públicos, os músicos, e os próprios instrumentos envolvidos, poderiam servir a um repertório ou ao outro com versatilidade, sobretudo, no caso das poucas prensa de partituras para piano.

No Capítulo 2, *Pianópolis*, estabelece-se a inextricável correlação entre a dinâmica econômico-político da capital e a música carioca. Parafrazeando o historiador Capistrano de Abreu, Rodrigo Alzuguir assinala que quando saiu das prensas o *Álbum Pitoresco-Musical* vivia-se o clímax imperial. Durante um período de quase duas décadas, entre 1850 e o findar da década seguinte, a alta do café, proliferação de algumas estradas de ferro conectando o Rio às províncias alhures, adoção e ampliação do telégrafo, novas normas parlamentares outorgadas no poder, avanços das ciências e das artes, o Rio assistiu anos de um brilhantismo sem precedentes - ainda que, com efeito, o trabalho escravo e cativo dos africanos estivesse em lento processo de abolição. Na cena musical metamorfoses de grande impacto também ocorreram, sobretudo, com a eleição música profana tomando o lugar consagrado da música sacra. “Os teatros da cidade tremiam sob o impacto dos dós de peito dos tenores e dos agudíssimos das *primas donnas*, e o chão dos salões familiares eram riscados pelos pés dos casais que saracoteavam ao som das danças europeias”: (ALZUGUIR: 2014: página 10).

No mesmo ano em que o *Álbum Pitoresco-Musical* foi impresso (1856) Manuel de Araújo Porto-Alegre, pintor, escritor e político, sucessor direto e aluno de Debret, colocou no Rio de Janeiro o feliz

apelido de *Pianópolis*, a Cidade dos Pianos, tamanha fora a devoção e adoração dos cariocas ao instrumento, que se multiplicava como nunca, gerador de música, entretenimento, e marcados de prestígio social para músicos, famílias. instituições: (ALZUGUIR: 2014: página 10).

O Capítulo 3, *O álbum*, trata da sua gênese. No dia 20 de agosto de 1856, o *Correio Popular Mercantil* trouxe outros detalhes do requinte editorial para os padrões da época: cada partitura do álbum estava acompanhada de uma exclusiva litogravura feita por Joseph Martinet, endossando a ideia de que a música feita em homenagem ao bairro, na verdade, era um exercício de composição incitado pela inspiração paisagística dos bairros sob os compositores, uma interface indissociável de imagem e som. Todo o documento reiterou paulatinamente a relação íntima entre o espaço carioca e a música carioca, aliás, contendo oito litogravuras, uma para cada composição, e uma da Baía da Guanabara na capa do artigo de luxo. O *Álbum* foi confeccionado na Rua dos Ourives, número 60, onde estava instalada em meados do século XIX uma das mais notáveis imprensas de partituras do Brasil, na casa dos *Sucessores de Pierre Laforge*. A empresa de partituras anunciou em toda imprensa carioca o lançamento de um artigo musical especialmente luxuoso, um álbum de sete partituras (que poderiam ser adquiridas em conjunto ou avulsas) contendo composições para piano em homenagem a cinco vistas cariocas (Botafogo, Glória, Jardim Botânico, São Cristóvão, Tijuca) e duas nos arrabaldes (Boa Viagem e Petrópolis).

No Capítulo 4, *Da polca ao choro*, diz respeito à dinâmica de miscigenação das artes que vieram de além mar, pois, no começo da influência da música europeia em solo brasileiro a execução era mantida na sua forma original e, entretanto, em meados do século XIX, essa música alienígena à realidade brasileira autóctone, pouco afeita também à nossa disposição com as coisas sincréticas e amálgamas de cultura e arte, iniciou-se um processo irreparável de adaptação, de climatização tropical, de “abrasileirar-se”. Muito por causa disso, também, por volta da década de 1870 que surgiu no Rio de Janeiro o *choro* ou *chorinho*, ainda que não propriamente como um gênero musical com balizas tão sólidas como a valsa, ou o fado, ou a sonata, mas dotado de uma peculiar especificidade brasileira de reproduzir ao timbre de instrumentos boêmios - também adaptados à brasileira - o repertório da música europeia dos oitocentos, valsas, polcas, *schottisches*. Por exemplo, aponta David Appleby em *The Music of Brazil*<sup>6</sup> que o processo gradual de transformação da música europeia em música brasileira, sendo a primeira a matéria-prima e a segunda um produto novo, específico, já era fragrante no *Rio de Janeiro - Álbum Pitoresco-Musical*. Como primeiro exemplo, Appleby destaca a polca “Glória”, de Eduardo Ribas, que embora contivesse fragmentos rítmicos da vibrante polca europeia, a composição de já apresentava um quê de “langor tropical”, sugerido pela indicação de *moldo espressivo* (muito expressivo, vagaroso, suave) inscritos na pauta após a introdução dos primeiros compassos (ALZUGUIR, 2014: página 18).

---

<sup>6</sup> APPLEBY, David. *The music of Brazil*. Texas: University of Texas Press: 1967.

O Capítulo 5, *Laforge*, sobre o precursor da iniciativa do *Álbum Pitoresco-Musical*. Pierre Laforge era músico de formação, oboísta e flautista. Chegou ao Rio de Janeiro em 1816, praticamente na mesma leva que trouxe para o Brasil um conjunto especial de artistas e pensadores franceses em 1815. Graças à derrocada de Napoleão, e à consequente reaproximação diplomática entre Portugal e França, desembarcaram no Rio grandes personalidades europeias como Taunay, Grandjean de Montigny, Jean-Baptiste Debret e, este homem com ideias irreverentes e prestígio crescente, Pierre Laforge: nomeado flautista oficial da Real Câmara, a célebre instituição musical responsável pelas celebrações religiosas assistidas pela Família Real. As razões da consagração de Laforge enquanto oficiante da música Real são inexatas, bem como da retumbante crise o sucedeu, pois, com o fim da relativa calma na vida carioca em 1831 com a abdicação de Dom Pedro I, a vida de Laforge também mudou radicalmente de itinerário. Sem Imperador e carente de fundos, a Imperial Capela - antiga *Real Capela* - foi extinta por ordem superior do Ministro dos Negócios da Justiça (Manuel José de Souza França), restando a Laforge, do dia para a noite, dedicar-se a quaisquer outras atividades profissionais. Quando, em 1834, ele pôs em prática a realização de uma ideia incomum: fundar uma estamperia com imprensa de música, originalmente localizada na Rua do Ouvidor.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Houve, é claro, durante o período que remonta a transmigração da Corte e o início do II Reinado, outras iniciativas anteriores a sua, todavia, esporádicas, efêmeras, malsucedidas. Ao que tudo indica, Pierre Laforge foi o primeiro a conseguir se estabelecer efetivamente no Rio de Janeiro com uma imprensa de música, até vendê-la à Salmon e Cia em 1853, empresa que rebatizou o legado de Laforge, contudo conservando-o: daí o nome de os "Sucessores de Pierre Laforge" impresso em letras garrafais na capa do *Álbum* de 1856.

O Capítulo 6, *Martinet*, trata do prestígio artístico de Joseph-Alfred Martinet no Rio de Janeiro e sua contratação para ilustrar o projeto *Pitoresco-Musical* - pitoresco, pictórico, ou seja, aquilo que é digno de produção de imagem, vide a natureza atlântica carioca - da casa de partituras dos Sucessores de Pierre Laforge. Continuador de uma linhagem privilegiada, Martinet soube dosar bem o talento com o trabalho e, com essa alquimia, ainda jovem pôde colher os resultados de um reconhecido artista no Rio de Janeiro, famoso pelos retratos, pinturas, e docência que ministrava na sua própria casa. Desenvolveu também técnica em litogravura inaugurando em 1855 sua oficina. Dali em diante, atuou muito sob encomenda, das ilustrações para o tão citado *Almanaque Laemmert*, retratos litografados de Gonçalves de Magalhães em *A Confederação do Tamoios*, de Dom Pedro I para a capa da partitura do Hino *O Brado do Ipiranga* e, as não menos importantes, oito litogravuras do *Rio de Janeiro: Álbum Pitoresco-Musical* da casa de partituras dos Sucessores de Pierre Laforge (ALZUGUIR, 2014: página 23).

O Capítulo 7, *Os sete*, último capítulo da parte antiga do *Álbum Pitoresco-Musical*, retrata algumas passagens biográficas e artísticas dos sete compositores - compositores letrados, são eles também os *escritores* das músicas na pauta: Demétrio Rivero, Eduardo Ribas, Salvador Fabregas, Geraldo Horta, Quintino dos Santos, J. J. Goyanno e A. Campos. Vencida a última página dos sete compositores, os leitores são presenteados com a reprodução exata do autêntico, antigo e primeiro *Rio*

*de Janeiro: Álbum Pitoresco-Musical* da casa de partituras dos Sucessores de Pierre Laforge.

Inspirado pelo primeiro álbum, à relação do Rio de Janeiro com a música, o contemporâneo: Cristóvão Bastos compôs um tango para “Marechal Hermes”; Itamar Assiere, uma bossa-nova para o “Flamengo”; Francis Hime, foi pela tradição, e ao bairro da Gávea dedicou uma modinha; Maria Teresa Madeira fez um choro para a “Lapa”; outro choro, de Maíra Freitas, dedicado ao “Centro”; Delia Fischer, em homenagem a “Copacabana”, um funk carioca; e, por fim, o maestro Gilson Peranzetta homenageou Braz de Pina com um choro lento. Além disso, o novo *Álbum* não deixou esquecido o lado pitoresco da cidade: o pintor e desenhista Guilherme Secchin fora convidado para ocupar o lugar outrora de de Martinet. Esse time é, portanto, os sucessores dos *Sucessores de Pierre Laforge*, conectados pelo fascínio que têm pelo Rio, em um arco histórico de um século e meio, que continuará a inspirar compositores, escritores, desenhistas, dramaturgos, amantes da arte, amantes da cidade.

## **Bibliografia**

ALZUGUIR, Rodrigo. *Wilson Batista: O samba foi sua glória*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

ALZUGUIR, Rodrigo. *Rio de Janeiro: Álbum Pitoresco-Musical*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Tradução Lívia de Oliveira – Londrina: Eduel, 2012.



APPLEBY, David. *The music of Brazil*. Texas: University of Texas Press: 1967.

CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo: Annabulme, 2004.

WISNIK, José Miguel. *Sem Receita: Ensaios e Canções*. São Paulo: PubliFolha, 2004.